

Metatevê: a mediação como realidade apreensível¹

Metatv: the mediation as an apprehended reality

■ MÁRCIO SERELLE*

RESUMO

A televisão que narra a si mesma, na acentuação das práticas da neotevê, assinaladas por Eco, coloca em relevo seus processos mediadores, como se a realidade a ser apreendida pelos espectadores fosse justamente aquela referente à interioridade do meio de comunicação. Este artigo pretende, a partir de noções de transparência e opacidade midiáticas, refletir sobre os sentidos dessas operações de metalinguagem, presentes em diversos âmbitos da programação. Analisam-se, principalmente, as estratégias de enunciação dos programas *Profissão repórter* e *Cena aberta* que, com atitude especular, revelam, em contexto de midiaticização, o fascínio pela mediação televisiva.

Palavras-chave: televisão, metalinguagem, mediação

ABSTRACT

The television that narrates itself, as an intensification of neotv practices, pointed out by Eco, emphasizes their mediation processes, as the reality to be apprehended by the spectators was that one concerning the medium's inner side. Considering the notions of mediatic transparency and opacity, this article aims to analyze the meanings of these metalanguage acts present in many scopes of the programming. This text examines specially the enunciation strategies of two programs: *Profissão repórter* and *Cena aberta*, which reveal, with specular attitude the fascination for television mediation in mediatization context.

Keywords: television, metalanguage, mediation

* Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas.

1. Este artigo é uma versão do texto apresentado no GT Cultura das Mídias, no 17º. Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), em junho de 2008 (Unip, São Paulo).

A PASSAGEM DA PALEO à neotevê, nas últimas décadas do século XX, caracterizou-se, como assinala Eco (1984), pela perda da transparência televisiva, processo que implicou a consciência, nas formas da programação, da linguagem dessa mídia, por meio do desnudamento dos artifícios de construção de suas “janelas” para o mundo. Ao assumir discurso cada vez mais autorreferencial e falar do “contato que estabelece com o próprio público” (Eco, 1984: 182), a televisão materializou seus dispositivos técnicos aos olhos do espectador. A visibilidade dada, nesse processo, por exemplo, aos microfones, câmaras e, no caso dos telejornais, à redação – que parece executar suas atividades numa subcena em relação ao plano dos apresentadores – é apenas indício que conduz ao reconhecimento da presença da mídia e de suas rotinas de produção, em oposição a uma noção de apresentação direta da realidade.

Pela intensificação dessa prática, a televisão, na última década, não apenas continuou a influir na preparação e no curso dos eventos submetidos à sua lógica, mas, como ocorreu com as mídias de um modo geral, passou gradualmente a constituir uma segunda natureza, cuja tecnologia não precisa mais ser disfarçada, posto que suas formas de mediação já estão integradas à cotidianidade. Nesse sentido, Bolter e Grusin (2000: 59) argumentam que “[M]ediações são reais não somente porque os objetos produzidos (fotos, vídeos, filmes, pinturas, CD-ROMS etc.) circulam no mundo real, mas também porque o próprio ato de mediação funciona como um híbrido e é tratado muito como um objeto físico”².

A ênfase que programas brasileiros contemporâneos como *Profissão repórter* e *Cena aberta*, ambos exibidos pela Rede Globo³, dão aos próprios processos mediadores televisivos, como se esses fossem parte significativa da realidade a ser mediada, sugere indícios de uma metatevê, que acentua práticas da neotevê, vislumbrada por Eco. Cabe-nos, diante da aparente ausência, nesses programas, dos usuais atos transgressores dos abismos construídos artisticamente (em que a metalinguagem é quase sempre uma ironia, no sentido romântico do termo), questionar a que serve e o que manifesta, numa sociedade em processo de midiaticização, essa televisão que passa a narrar a si mesma.

Convém, antes, no entanto, recuperar a noção de que essa transparência perdida ou mesmo abandonada pela neotevê é um valor caro aos processos midiáticos de modo geral, vinculando-se, inclusive, à própria etimologia do termo *medium*, originário da física e que, como explica Marcondes Filho (2005), designa o meio que se apaga para facultar a percepção das formas do objeto a ser transmitido. “*Medium* é algo sempre flexível, sempre propício a assumir formas; diante dele, os objetos (as imagens, os sons) impõem-se por sua «rigidez», constituindo narrativas, melodias, filmes, encenações, performances” (Marcondes Filho, 2005: 8).

2. No original: “[M]ediations are real not only because the objects produced (photos, videos, films, paintings, CD-ROMS etc.) circulate in the real world, but also because the act of mediation itself functions as a hybrid and is treated much like a physical object” (Bolter & Grusin, 2000: 59). O termo “híbrido”, nessa citação, refere-se, no pensamento dos autores, ao composto resultante dos relacionamentos entre sujeitos, linguagem e tecnologia, característicos tanto das mídias quanto de seus atos mediadores.

3. Até a conclusão deste artigo, *Profissão repórter*, que estreou em 07 de maio de 2006, ainda fazia parte da programação da emissora. Já a série *Cena aberta* foi veiculada nos meses de novembro e dezembro de 2003 e lançada em DVD em 2004.

A ilusão de transparência das mídias ou do apagamento da mediação pode ser rastreada, em sua origem, no tratado quatrocentista *Da pintura*, de Leon Alberti, primeiro texto a sistematizar teoricamente o pictórico. A partir da perspectivística, Alberti propôs pensar a superfície da tela (ou da parede, no caso dos afrescos) como um “vidro translúcido”, através do qual se contemplam os objetos: “inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado” (Alberti, 1999: 94). A metáfora da janela ali enunciada como recorte estabeleceu-se, nos séculos posteriores, nas mídias produtoras de imagens, como lógica para o enquadramento do mundo, que demandou, por conseguinte, a educação de um modo para se ver através das mídias, da fotografia à interface «janelada» das redes digitais.

Para Bolter e Grusin (2000), uma das faces da dupla lógica de sua teoria da re-mediação – processo contínuo em que as mídias, “novas” e “velhas”, travam relações, apropriando-se umas das outras, em atos de rivalidade, aprimoramento e emulação – é a de «*immediacy*»⁴ ou ausência de mediação. No sentido epistemológico, «*immediacy*» refere-se à noção de que a mídia poderia apagar a si mesma, deixando o espectador na presença dos objetos representados, como se esses pudessem ser apreendidos diretamente; no sentido psicológico, nomeia as impressões do espectador de que a mídia desapareceu e que os objetos estão presentes, e que, por isso, sua experiência é “autêntica”. Diante da impossibilidade de transparência absoluta, a lógica da «*hypermediacy*»⁵, da opacidade midiática, emerge com contraponto em que os sujeitos, conscientes de que o conhecimento sobre o mundo chega por meio das mídias, tornam-se fascinados e cultuam o próprio ato de mediação. O espectador reconhece que está “na presença de uma mídia e aprende por meio de atos de mediação ou de fato aprende sobre a própria mediação”⁶ (Bolter & Grusin, 2000: 71).

A transparência televisiva, por razões técnicas (até recentemente, suas imagens eram de baixas resolução e profundidade de campo), não se fundou, na sua relação com o público, a partir de uma experiência visual opulenta, de precisão imagética e perspectiva linear convincente, como buscou proporcionar o cinema. Privilegiando mais os detalhes e fragmentos em detrimento da visão panorâmica e dos planos abertos, a televisão consolidou culturalmente seu caráter de «*immediacy*» a partir de dois aspectos principais: a) o tempo real e presente das transmissões «ao vivo», monocronia apontada por diversos autores (Virilio, 1993; Sarlo, 2000) como pertinência da enunciação televisiva; b) a proximidade globalizante, atendendo, a partir de meados do século XX, “a fome por experiência real do mundo além dos limites da pequena cidade do indivíduo (Zielinski, 1999: 204)”⁷. Ao lado do automóvel, que garantia mobilidade

4. O substantivo, dicionarizado em inglês, significa tanto a proximidade de um objeto como o próprio senso de realidade em relação a ele, que é apresentado em sua própria natureza, sem mediação. Na tradução para o português, poder-se-ia optar pelo termo «imediação» ou «imediatismo», no sentido próximo à etimologia do adjetivo «imediatos» – aquilo «que não é mediado». No entanto, como as acepções mais usuais de «imediação» (arredores, proximidades) e «imediatismo» (simplificação na maneira de agir) não correspondem, de modo preciso, nesse contexto, ao uso do vocábulo *immediacy*, optou-se por manter o termo no original.

5. O termo é um neologismo mesmo em inglês, algo como «hipermediação», no sentido de uma percepção mais nítida de traços, estratégias e tecnologias da mediação.

6. No original: “(...) in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns about mediation itself” (Bolter e Grusin, 2000: 71).

7. No original: “The hunger for real experience of the world beyond the pale of one’s own small town” (Zielinski, 1999: 204).

ao indivíduo, a televisão tornou-se, no pós-guerra, em período de distopia coletiva, um bem de consumo associado à promessa de liberdade e felicidade na esfera privada, proporcionando, ao núcleo familiar, acesso a fatos e ficções do mundo e trânsito cultural global (Idem, Ibidem).

No entanto, a televisão sempre reconheceu sua mediação mais explicitamente que outras mídias, seja pelas limitações imagéticas iniciais; por seu caráter derivativo, ao se constituir pela combinação e desenvolvimento de formas culturais prévias – ainda que tenha operado alterações em todas elas e chegado a introduzir formas próprias ou mistas (Williams, 2003); ou, ainda, por sua proposta de engajamento pouco imersiva (se comparada à tradicional situação de espectralidade do cinema, por exemplo), com recepção usualmente fragmentária e dispersa.

Se as formas da metatevê não são propriamente recentes – vestígios do “mirar-a-si-mesmo” televisivo podem ser encontrados já nos programas de Ernie Kovacs, nos anos 1950 –, a naturalização e difusão delas principalmente para além do âmbito cômico, abrangendo, por vezes, de forma híbrida, o jornalístico, o ficcional e o publicitário, parecem ser traços pertinentes da programação contemporânea, em que a televisão tornou ainda mais perceptível sua concretude ao narrar a si mesma. Colocando em quadro, como dissemos, seu próprio processo de mediação, como se a realidade a ser apresentada fosse justamente aquela referente à interioridade do meio de comunicação, a metatevê parece sustentar que a linguagem dessa mídia não é apenas fenômeno mediador, mas experiência autêntica a ser vivenciada e desejada.

Note-se, por outro lado, que os limites dos bastidores televisivos tornam-se cada vez mais indefiníveis, pois assistimos – dando continuidade à alegoria do teatro – a uma contínua extensão da ribalta, como espaço de encenação. Em programas de auditório, por exemplo, é cada vez mais comum a presença de câmeras também atrás do palco, que exibem, num improviso forjado, os convidados – atores, cantores, modelos, celebridades em geral – preparando-se para entrar em cena. No entanto, quase nenhuma espontaneidade, ingenuidade ou tensão não-encenada pode ser mais captada nesses «bastidores», pois rapidamente essas imagens tornaram-se lugares-comuns, parte do espetáculo, forçando esses indivíduos midiáticos a se comportar, mesmo naquele espaço que, *a priori*, estaria fora da vista dos espectadores, como se estivessem em «situação de televisibilidade». Mas até onde pode se estender essa «situação»? Ao próprio cotidiano, arriscamos dizer, em que pessoas ordinárias, em atitude maneirista, comportam-se como se estivessem sendo potencialmente assistidas, como num «*Truman Show*» às avessas – no filme de Peter Weir (1998), o protagonista nasce e cresce sem a consciência de que performa um show midiático;

na cotidianidade, indivíduos, fora do ar – ainda que, em algumas situações, captados por artefatos de vigilância – agem, muitas vezes, como personagens televisivos, copiando-lhes as expressões, movimentos, vestuários, conceitos e frases feitas. Como projeção crítica desse comportamento, a recente ficção científica de Mark Budz (2006), *Idolon*, narra um futuro em que a tecnologia permite que as pessoas «filmem» o próprio corpo, envolvendo-o na pele eletrônica (*e-skin*) de uma personagem de cinema, que passa a emprestar, ao sujeito, aparência e atitude, dando-lhe sensação de pertencimento a tribos e um «papel» social, herdado de narrativas da indústria do entretenimento.

O princípio da metatevê, como o das linguagens reflexivas e opacas de modo geral, é a orientação para o código, direcionamento este que deve ser compreendido em espectro amplo, que abrange desde o foco nos processos produtivos dessa mídia (operações de ordem técnica, rotinas profissionais, lógicas de transmissão etc.) ao desnudamento de modos e estratégias do narrar televisivo, sem que essa consciência da enunciação desconsidere os enunciados propagados naquele ambiente. No estudo *Lingüística e poética*, dedicado a textos verbais, Jakobson (1969: 27) atribuiu à função metalinguística uma variedade de papéis – tais como os de aquisição da língua e verificação do uso do código –, além de seu uso como instrumento analítico-investigativo da própria linguagem. No âmbito da cultura midiática, esse último papel poderia ser identificado, adaptando-se o conceito à linguagem de modo amplo, em determinadas práticas do “sistema social de resposta” (Braga, 2006), em que a sociedade interage, via mídia, sobre a própria mídia, por meio de ações de crítica e de controle, entre outras. Podemos considerar como pertencente à dimensão metatelevisiva, por exemplo, o *media criticism* do programa *Observatório da Imprensa*, da TVE, nos momentos em que este coloca em debate a própria qualidade da cobertura jornalística das emissoras.

As formas de intervenção designadas como *media arts* também perfazem, de acordo com Arlindo Machado (2007a), operações de metalinguagem ao se apropriarem, no interior da cultura midiática, dos códigos dos aparatos para explicitar as formas simbólicas ali incutidas e propor, em virada irônica, a crítica ao funcionamento desses modelos mundialmente homogêneos. Trata-se, no caso dessas obras, “de um ataque por dentro, de uma contaminação interna, que faz com que essas estruturas deixem momentaneamente de funcionar como habitualmente se espera, para que as possamos enxergar por um outro viés” (Machado, 2007a: 20). Como exemplo, Machado cita obras de Nam June Paik, Antoni Muntadas e David Hall, construídas a partir de signos visuais e sonoros televisivos, não sendo “exagero dizer que a televisão tem sido o referente mais direto e frequente da videoarte nos seus mais de 40 anos de história” (Ibid.: 18).

A METALINGUAGEM COMO REPORTAGEM ESPECULAR E JOGO

Mas como interpretar os sentidos e apelos de uma metalinguagem que, gerada no interior e em consonância com a própria lógica da televisão comercial, não apresenta traços visíveis de ruptura com esse universo, ainda que ofereça, também, a seu modo, uma visão «por dentro» do dispositivo. Introduzido na grade televisiva, em maio de 2006, como quadro do *Fantástico*, da Rede Globo, e, a partir de junho de 2008, estabelecendo-se como programa autônomo em edições semanais, *Profissão repórter* é uma atração de difícil classificação, pois seu caráter híbrido – de produção jornalística, de pedagogia televisiva e de entretenimento – desdobra-se em duas grandes narrativas, com representações que oscilam entre modos de transparência e opacidade. Como transparência, é dada ao espectador, à maneira das reportagens tradicionais, a possibilidade de «ver através» da televisão, de acompanhar o evento, levado à condição noticiosa, por meio das técnicas usuais que buscam a humanização das personagens, amplitude contextual e variados pontos de vista. Essa narrativa «transitiva» é, na verdade, um compósito de pequenas histórias construídas por repórteres e cinegrafistas, entre eles o jornalista Caco Barcelos, com pretensões de iluminar a «obscena», no caso, a cena frequentemente posta de lado pela imprensa.

Todas as histórias – a da «vida de modelo», da «visita de Bento XVI», do «dia da visita em presídios», para citarmos algumas pautas – despontam como motivo para a reportagem que reflete sobre sua condição e seus processos, constituindo, assim, uma segunda narrativa, opaca, em que as práticas televisivas são expostas ao telespectador pela lógica do entretenimento, com o elogio da aventura e do risco. “O jornalismo à flor da pele. O repórter Caco Barcelos entra em campo com uma equipe de jovens jornalistas para mostrar com quantas informações, com quantas imagens, com quanta emoção se faz uma reportagem”, anuncia o apresentador do *Fantástico*. “Será que eles vão conseguir?”, Barcelos repete o bordão, após expor, a cada programa, os “desafios” e “missões” (termos usados por ele) atribuídos aos repórteres.

Como diz Luhmann (2005: 102), “entretenimento significa não procurar nem encontrar nenhum motivo para responder à comunicação com comunicação”, o que faz com que o sujeito, em face de uma narrativa, geralmente ficcional, que marca a si mesma como representação separada da realidade imediata, torne-se um mero espectador, que acompanha as personagens como se essas vivessem em um universo entre parênteses. Embora *Profissão repórter* não trate de conteúdos ficcionais, o programa delimita, pelo menos em sua face autorreferencial, seu campo de isolamento ao propor regras e objetivos (não raramente a questão do tempo para execução de tarefas dos jovens repórteres é evocada como elemento de tensão narrativa) como num jogo de exercício de

jornalismo televisivo (e os jogos, com seus episódios circunscritos espacial e temporalmente, são formas de entretenimento). A realidade mediada jornalisticamente (aquela que empresta subtítulos ao programas, como tema) torna-se, portanto, pano de fundo para que a mediação televisiva possa seduzir por si mesma, na construção de uma metanarrativa sobre a formação de repórteres, expostos na condição especular de personagens. Percebe-se a importância de esses jornalistas serem «jovens», no sentido também de «aprendizes», cuja inexperiência permite tanto que afluam, pedagogicamente, as práticas jornalísticas – pois esses iniciantes precisam, de certo modo, assimilá-las, transmitindo-as, ao mesmo tempo, ao espectador leigo – como que esses personagens, ainda não automatizados pela rotina, sejam explorados em sua sensibilidade, em face do perigo e do horror, como no episódio do acidente da TAM, em julho de 2007 («A tragédia do voo JJ3054»). Os atos de ver através da tevê ou ver a própria tevê, no sentido de apreendê-la em seu interior, alternam-se e confundem-se em *Profissão repórter*, duplicando os objetos da mediação.

Analisando-se esses programas, é possível estabelecer alguns traços de sua enunciação, como estratégias recorrentes, que conformam sua função metatelevisiva, valendo-se, inclusive, de certo grau de encenação. O primeiro deles pode ser reconhecido na noção de «reportagem em construção», que retrata, significativamente, os jornalistas como profissionais em deslocamento, gravando suas passagens dentro de veículos em movimento, a caminho dos locais dos eventos, ou mesmo em situações de risco, correndo, com câmeras e microfones empunhados, para registrar o evento. Tal ritmo, já anunciado no tema musical da abertura, é acelerado pela edição entrecortada, que tece, simultaneamente, as diferentes narrativas, dosando-as na exibição ao espectador. A noção de atividade em progresso dá-se também pelo acompanhamento do itinerário jornalístico, da sugestão da pauta à edição, levando ao ar material que normalmente permaneceria oculto, como tentativas frustradas de contato com as fontes e erros de gravação, de apelo cômico, como aqueles que encerram comédias hollywoodianas ou episódios de *sitcom* – outra relação com os produtos do entretenimento. Em cena recorrente a quase todos os programas, o apresentador Caco Barcelos assiste a imagens gravadas, em uma ilha de edição, juntamente com um repórter, que comenta os resultados obtidos até então.

Diferentemente do que predomina no programa, a câmera é, ali, pretensamente ignorada, e os jornalistas travam diálogo de tom didático, sem apontar para a presença dela, como numa *mise en scène* clássica, do cinema narrativo ou da teledramaturgia, em que as personagens não podem olhar diretamente para a câmera, sob prejuízo de revelar o lugar do espectador e desvelar o artifício (Machado, 2007b). A atitude de olhar para a câmera, como nos diz Eco (1984:

187), sublinha a presença do veículo da tevê, enquanto a postura contrária, como a do ator de telenovela, visa “criar uma ilusão de realidade, como se aquilo fizesse parte da vida real extratelevisiva”. Nessas cenas de *Profissão repórter*, o ato de fingir não ver a câmera parece ser, paradoxalmente, estratégia de transparência para aproximar o espectador ainda mais da «vida real intratelevisiva», referindo-se a ela como dimensão a ser alcançada por meio desse artifício ilusório, característico de narrativas ficcionais, que faculta ao telespectador a sensação de proximidade em relação ao universo ali representado, sendo este universo, no caso, a própria mídia.

Pensemos, ainda, em outros traços de metalinguagem de *Profissão repórter*, como a «colocação em abismo das imagens televisivas». As imagens de arquivo, quando evocadas no programa, ganham a totalidade da tela apenas por poucos segundos, sendo preferencialmente exibidas confinadas em monitores televisivos, enquadrados por uma outra tela. São imagens de «segunda mão», esverdeadas, assim como algumas cenas da própria reportagem em produção, mostradas precariamente nos visores das câmeras. A essas telas sobre telas, que apontam para a multiplicação de televisores, tornando, novamente, mais explícito o aparato, soma-se um certo «fascínio pela câmera», que, à exceção da situação de transparência discutida anteriormente, é máquina que se vê constantemente refletida nas imagens. Como na arte holandesa do «descrever» do século XVII, que como contraponto ao paradigma da transparência do Renascimento italiano, reforçou com obsessão os sinais de mediação ao retratar espelhos, mapas e pinturas dentro de pinturas, *Profissão repórter* parece atraído pela potência da mediação das câmeras televisivas, adotando-as, inclusive, como tema do episódio *Em busca dos caçadores de notícias*, que investigou a rotina de cinegrafistas amadores. Em *Os bastidores do caso Renan Calheiros*, episódio de 16 de setembro de 2007, privilegiou-se a logística da cobertura da votação secreta, que reuniu, no saguão do Senado, mais de seiscentos profissionais. Nas cenas, a perspectiva assumida é, por vezes, a do sujeito diante dos cinegrafistas, aglomerados às dezenas, numa massa compacta de lentes e luzes, como no quadro *Paparazzi*, de Vik Muniz, que focaliza a performance de uma mídia tentacular.

A ADAPTAÇÃO AUTOCONSCIENTE: CENA ABERTA

A série *Cena aberta*, exibida em novembro e dezembro de 2003, dirigida por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, realiza, também com ênfase em processos de metalinguagem, o caminho inverso de *Profissão repórter*, ao partir de gênero assumidamente ficcional para abranger, de modo híbrido, o caráter documental, principalmente ao ofuscar a fronteira entre pessoas e personagens.

A série apresentou a adaptação de quatro obras literárias (*A hora da estrela*, de Clarice Lispector; *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto; *As três palavras*, de Leon Tolstói; e *A ópera do sabão*, de Marcos Rey), refletindo, na estrutura de seus episódios, o processo mediador televisivo, na passagem do texto à tela, em que se explicitaram aspectos configuradores das diferentes formas de enunciação relacionadas ao *telling* e ao *showing*. Permeando a seara documental, o programa levou à cena não somente atores, mas pessoas cuja experiência de vida parece ter sido talhada à semelhança da ficção, como no episódio de *A hora da estrela* e seu séquito de «autênticas» nordestinas «macabéas», colhidas na rua. Embora restrita a quatro episódios, *Cena aberta* propõe, nesta discussão sobre a metatevê, importantes questionamentos, seja por sua autorreflexão acerca das operações envolvidas na adaptação, seja pela percepção que proporcionou do funcionamento da própria mídia (principalmente sua opacidade, mas também aspectos de insistente transparência) ou, ainda, na condição de produto, pelo modo como estabeleceu o diálogo entre literatura e tevê, valorizando, como fetiche, a preservação de trechos dos textos originais⁸, lidos e, por vezes, «aplicados» durante o programa.

Yvana Fachine (2007: 13) considera a série uma síntese da proposta central do núcleo de Guel Arraes, que opera, em diferentes programas, uma “pedagogia dos meios”, ao propor “um verdadeiro «aprendizado» não apenas sobre o funcionamento das linguagens (estratégias narrativas, dinâmica dos gêneros), mas também sobre o próprio processo de um programa de TV”. Ainda que os termos relacionados a «aprendizagem», «pedagogia» e «ensino» apareçam entre aspas no texto de Fachine, o que acaba por relativizá-los, poderíamos colocar em questão a extensão desse ato pedagógico, uma vez que os “desmascaramentos dos mecanismos de mediação” (Fachine, 2007: 21) se dão com mais ênfase no âmbito assumidamente ficcional. A desconstrução do modelo de representação naturalista da ficção consolida, por outro lado, em *Cena aberta*, uma outra ilusão, a documental, construída na seleção dos depoimentos como os dos imigrantes “humildes”, “trabalhadores” e de “muita fé” (expressões usadas pela apresentadora Regina Casé) de Linha Bonita, cidade do interior do Rio Grande do Sul. Ou seja: o programa desnuda, com competência, o artifício quando, de algum modo, ele já está sob uma base contratual de fingimento, mas o aparato insiste em esconder ou parece ainda não reconhecer, nesse caso, suas estratégias de construção da «vida real» por elementos dela mesma – ali permanece uma incômoda transparência que nenhuma pedagogia quer evidenciar como ilusória. (É justamente esse ponto – o da condição ficcional de todo documentário – que os filmes de Herzog, *O homem urso*, de 2005, e de João Moreira Salles, *Santiago*, de 2008, enfrentam, jogando luz sobre o que

8. Pensemos na seguinte declaração de Regina Casé, nos extras do DVD da série: “O texto está preservado. É difícil, quando você vai diminuir, o tempo já é motivo suficiente para mudar muito o texto original. E aí [nos episódios de *Cena aberta*], apesar de parecer muito improvisado e muito alterado, tem trechos enormes exatamente como no livro”. Curiosamente, esse elogio à permanência do texto, que sugere reverência ao literário como arte pertencente à alta cultura, nega, de certo modo, a autonomia televisiva que deveria se esperar na adaptação, tratando-se de um núcleo tido como «experimental» dentro da Rede Globo.

M

9. O termo é usado por Noel Carroll (2005: 72), em substituição a “documentário”, e contempla obras audiovisuais que se engajam num jogo em que “questões epistêmicas de objetividade e verdade são incontestavelmente adequadas”.

10. Finazzi-Agrò (2002) refere-se ao filme *The go-between* (1970), ele próprio objeto de mediação, pois adaptado do romance homônimo de Leslie Poles Hartley.

11. No original: “(...) *intercultural encounter and accomodation*” (Hutcheon, 2006: 149).

existe de artificioso no cinema que se pretende de “asserção pressuposta”, mesmo que, para isso, tenham que expor a intimidade de seus diretores). Pode-se argumentar, entretanto, que «vida real» e «vida ficcional» são, em *Cena aberta*, aproximadas, mas isso só indica o projeto de um espelhamento ingênuo entre ficção e realidade vivencial (afirmado, quase como clichê, nos depoimentos de Jorge Furtado e Guel Arraes, no DVD), em que se apagam as transgressões presentes nas narrativas literárias, que, como assinalou Iser (2002), medeiam o imaginário e o real, e que por isso, nunca podem ser simples reflexo ou redundância de nosso mundo imediato.

Deixemos, contudo, a intenção pedagógica do Núcleo Guel Arraes, para refletir sobre o que é de fato desnudado em *Cena aberta*, atentando para os traços da metatevê: a adaptação, como processo televisivo de conversação com o cânone ou, pelo menos, com a arte literária, o que implica mutações e ajustes na migração das ficções entre os sistemas semióticos envolvidos. Essa autoconsciência da adaptação coloca em relevo e desvela realidades de duas mediações: a que faz emergir a ilusão ficcional naturalista da teledramaturgia e a do ato traducional intersemiótico, que pode ser compreendido como forma de «passagem», um ato mediador ou, para falar com Finazzi-Agrò (2002), na alusão ao filme de Joseph Losey¹⁰, um “*go-between*”, um «ir-entre» códigos. Na primeira delas, coloca-se em quadro, assim como em *Profissão repórter*, também uma certa rotina de produção, uma «retórica dos bastidores», composta por regras e procedimentos como escolha e preparação de atores, composição de figurino, usos de dublê, técnicas de ilusão cenográfica, passagem de texto etc. A mediação entre literatura e tevê surge, por sua vez, com maior inventividade, permitindo perceber uma série de estratégias, soluções e clichês envolvidos no processo, o que acaba por expor operações do código televisivo, assim como parte da lógica narrativa do veículo.

Entre as questões colocadas, podemos identificar a condição da adaptação televisiva como ato cirúrgico, no sentido em que realiza secções no tecido literário, condensando e suprimindo partes narrativas; a passagem de um arranjo sógnico unicamente verbal, “*single-track*”, como diz Stam (2000: 56), para uma mídia de múltiplas faixas, que pode envolver, além de palavras, imagem-movimento, performance, música etc.; a ausência, em um texto de alto desempenho estético com o literário, de uma «essência» a ser extraída, o que demanda trabalho de interpretação, na busca pelo tom e pela perspectiva das obras adaptadas.

No episódio *As três palavras divinas*, podemos observar, logo no início, o processo a que Hutcheon (2006: 149) refere-se como “*indigenization*”, isto é, uma espécie de “encontro e acomodação interculturais”¹¹, que ocorre quando

narrativas migram de suas circunstâncias iniciais, promovendo, por meio de textos adaptados e das adaptações, diálogos entre sociedades e contextos. Ambientado originalmente na Rússia de Tolstói, o conto narra o percurso de um sapateiro pobre que, num inverno rigoroso, em busca de comida para sua família, encontra-se com um anjo. Como, segundo a explicação simplória de Regina Casé, “os camponeses muito pobres do interior da Rússia [são] muito pobres e muito religiosos, como os camponeses brasileiros de hoje”, foi possível “adaptar a história do Tolstói para cá, para o Brasil”¹², remodelando-a a partir do contexto sócio-cultural do sul do país. Esse texto da apresentadora é coberto por cenas dos filmes *Ivan, o terrível* (1944-1948), de Eisenstein, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, editadas numa sintaxe que busca também aproximar os dois universos cinematográficos. Ao mesmo tempo, o cenário de *Cena aberta* desloca-se de um estúdio em que se faz nevar artificialmente para a cidade de Linha Bonita. Note-se, portanto, que o modo excessivamente didático como a série explica alguns procedimentos ou interpreta passagens literárias delineia um espectador modelo singelo, incapaz de estabelecer, por si próprio, relações em face do mundo ficcional ali representado.

12. Texto transcrito do episódio “As três palavras divinas”, do DVD *Cena aberta*.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

As formas da metatêve, em seu ato de tornar a mediação uma realidade apreensível aos sujeitos, não devem ser compreendidas separadamente do processo de midiaticização em que estão inseridas. Para Fausto Neto, a expansão da midiaticização se caracteriza pela constituição das mídias como “uma referência engendradora no modo de ser da própria sociedade, e nos processos e interação entre as instituições e os atores sociais” (2008: 93). Como manifestações dos dispositivos que “anunciam sua existência”, Fausto Neto elenca também atos de autorreferenciação que colocam em relevo o próprio processo produtivo, como os que identificamos e analisamos, neste artigo, no fluxo televisivo. Contudo, essas faces intransitivas, que sublinham a presença do dispositivo, não deixam, paradoxalmente, de afirmar as possibilidades de mediação entre os sujeitos e o mundo. Em *Profissão repórter*, por exemplo, o desnudamento programado dos bastidores é, antes, uma revelação de um trabalho produtivo, em que o percurso investigativo e o esforço pelo *ethos* jornalístico de objetividade são narrados e, logo, afirmados como possíveis. Em *Cena aberta*, como dissemos, a autoconsciência da adaptação e do mundo ficcional acaba por ressaltar a transparência no trato documental, que abrange, no programa, as entrevistas e cenas cotidianas.

Como tecnologia e fluxo informacional incorporados ao mundo, a televisão e seus processos tornaram-se não somente construtores de realidade, mas, como

outros objetos midiáticos, realidades vivenciadas e desejadas pelos sujeitos. Nesse sentido, há também algo de transparente (e consequentemente ilusório) na metatevê quando esta propicia o senso de proximidade em relação ao aparato, seja por meio da empatia com o «jogo jornalístico», da passagem construída entre pessoas e personagens, da visibilidade dos bastidores, das sensações de mediar criticamente via mídia a própria mídia e de interferir na programação. Se os próprios sujeitos, na sociedade contemporânea, apresentam-se com perspectivas moduladas pelas mídias, que assumem a centralidade dos processos interacionais (Braga, 2007), é justo dizer que a televisão ou o audiovisual, de modo geral, tem oferecido aos indivíduos não somente modos de ver, sentir e interpretar o mundo, mas também linguagens com as quais se expressar, materializadas numa profusão de vídeos gerados e veiculados cotidianamente por mídias operadas pelos próprios sujeitos. Nesse sentido, a cumplicidade do espectador com a tevê, por meio da metalinguagem, pode ser compreendida, ainda, na sociedade em processo de midiatização, como um encontro do sujeito com ele mesmo. ■

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista (1999). *Da pintura*. (trad. Antonio Silveira Mendonça). Campinas: Editora da Unicamp.
- BOLTER, Jay e GRUSIN, Richard (2000). *Remediation – understanding new media*. Cambridge, London: The MIT Press.
- BRAGA, José Luiz (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia – dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus.
- _____. (2007). Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia L., ARAÚJO, Denize Correia, BRUNO, Feranda (org.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina.
- BUDZ, Mark (2006). *Idolon*. New York: Bantam Dell.
- CARROLL, Noël (2005). Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. (trad. Fernando Mascarello). São Paulo: Editora Senac São Paulo, v. 2.
- ECO, Umberto (1984). Tevê: a transparência perdida. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. (trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FAUSTO NETO, Antônio (2008). Fragmentos de uma “analítica” da midiatização. *Matrizes*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP. Ano 1, n.2. pp. 89-105.

- FECHINE, Yvana (2007). O Núcleo Guel Arraes e sua “pedagogia dos meios”. *E-Compós*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. No. 8, abril de 2007.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore (2002). Mediações e medidas: o entrelugar da interpretação. *Anais do VIII Congresso internacional da Abralic*. Belo Horizonte (cd-rom).
- HUTCHEON, Linda (2006). *Theory of adaptation*. New York, London: Routledge.
- ISER, Wolfgang (2002). Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. (trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. vol. 2.
- JAKOBSON, Roman (1969). *Linguística e comunicação*. (trad. Isidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix.
- LUHMANN, Niklas (2005). A realidade dos meios de comunicação (trad. Ciro Marcondes Filho). São Paulo: Paulus.
- MACHADO, Arlindo (2007a). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2007b). *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus.
- MARCONDES FILHO, Ciro (2005). Niklas Luhmann, a comunicação vista por um novo olhar. In: LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação* (trad. Ciro Marcondes Filho). São Paulo: Paulus.
- SARLO, Beatriz (2000). *Cenas da vida pós-moderna* (trad. Sérgio Alcides). Rio de Janeiro: Ed. UFJR.
- STAM, Robert (2000). Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. pp. 54-76.
- VIRILIO, Paul (1993). *O espaço crítico* (trad. Paulo Roberto Pires). Rio de Janeiro: Editora 34.
- WILLIAMS, Raymond (2003). *Television*. London, New York: Routledge.
- ZIELINSKI, Siegfried (1999). *Audiovisions – cinema and televisions as entre’actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Artigo recebido em agosto de 2008 e aprovado em fevereiro de 2009.

